

青年学者丛书

母语的魔障

——从中西语言的差异看中西文学的差异

◎ 张口中 著

青年学者丛书
QINGNIAN XUEZHE CONGSHU



安徽大学出版社

◎张卫中 著

青年学者丛书

母语的魔障

从中西语言的差异看中西文学的差异

QINGNIAN XUEZHE
CONGSHU



安徽大学出版社

母语的魔障——从中西语言的差异
看中西文学的差异
张卫中 著

安徽大学出版社出版发行

(合肥市肥西路3号 邮编:230039)

中国科技大学印刷厂印刷 新华书店经销

开本 850×1168 1/32 印张 8.625 字数 216 千

1998年6月第1版 1998年6月第1次印刷

印数 2000册

责任编辑 何 巍

封面设计 包云鸠

责任校对 李 梅

ISBN7-81052-074-1/H·13 定价:16.00元

目 次

代序：汉语文学的理论自觉与实践走向	(1)
绪论	(17)

上编 理论总纲

第一章 从语言本体论看汉语与汉语文学的关系	(27)
第二章 中国文化的价值取向与特点	(39)
第三章 汉语的文化意蕴与特点	(55)

中编 汉语文学的特征及流变

第一章 从汉语看中国古典叙事文学不发达的原因	(81)
------------------------------	------

第二章	中国传统诗歌、绘画与戏曲的媒介本体性 与媒介凝结的特征	(116)
第三章	中国传统叙事文学的诗性特征	(166)
第四章	汉语的句法特征与中国小说的结构	(191)

下编 汉语文学的传统与 二十世纪中国文学

第一章	中国文学的诗性传统与二十世纪中国小说	(212)
第二章	中国当代小说的世俗性特征	(241)
第三章	中国传统思维方式与新时期小说	(259)
后记		(271)

代 序

汉语文学的理论 自觉与实践走向

—

近一段时间逐渐增温的“汉语文学”无疑是一个极有前途的话题，这不仅因为它强调了语言的重要性，提示作家对母语的尊重，更重要的是它内在地包含了中国文学在世界大格局中立身的基本策略。虽然这个话题才提出不久，但是仅凭直觉我们就能感到它的巨大魅力。

事实上近期汉语文学作为话题的增值是因为人们间接地受到这样两个语言学命题的启示：1. 汉语在世界诸语种中是一种极富特点的语言。汉语和印欧语系的语言在结构形态、组织方略和文化精神上都存在相当大的差异。有的欧洲汉学家甚至认为在汉语和印欧语的语言结构中存在着一种严重的哲学上的不相容性。2. 现代语言学认为，母语对一个作家的创作具有十分重要的影响。它特别强调一个人不可能用超民族的语言去认识世界，而母语总是一种有色眼镜，接受母语即意味着一种文化承诺，人的思想感情以及对世界的认知方式都会不自觉地打上母语的印记。母语与人的文化活动有一种同构关系，它们受到同一个下意识结构的支配，因此作家的创作也必然体现出十分鲜明的母语特点。美国语言学家萨丕尔曾经指出：“每一种语言都有它鲜明的特点，所以，一种文学的内在形式限制——和可能性从来不会和另一种文学完全一样。用

一种语言的形式和质料形成的文学，总带着模子的色彩和线条。”^① 过去我们长久地忽略了这个问题，总是在超语种基础上谈论文学的借鉴与融合，尤其忽略了汉语与印欧语之间较大的不相融性，这不能不说是一个很大的失误。中西文学就像两个大陆上的植物，它们有相似之处，也有非常大的不同，语言在它们之间划出了清晰的界限，任何人都不能完全超越它，忽略这一点自然会走入理论的误区。

以汉语为基础探讨中国文学的特点在目前应当是一个相当紧迫的任务。早在 80 年代中期中国作家就提出了让中国文学走向世界的口号，后来又变化为让世界走向我们。但是中国作家这种心愿实现的一个先决条件就是中国文学首先要有一种理论上的自觉，换言之，即中国作家有必要在世界这个大语境中首先澄清，作为一个整体的汉语文学究竟有没有一个足以自立的特点，然后指出这个特点的实际内涵，这样才能为中国文学的发展确定一个真正的逻辑原点，从而设计中国文学发展的总体方略。

汉语文学在几千年的演变中究竟有没有形成一个有价值的、值得继承的特点，这个问题也许并不是不证自明的。关于这个问题可以有許多不同的假设。首先鉴于中国的叙事文学在封建社会长期裹足不前，在叙事方法和组织方略方面都相对显得比较简单，我们不能排除有人也许会因此认为传统的中国文学仅仅停留在文学发展较低级的阶段，汉语文学的特点仅仅是文学发展初级阶段的特点；或者认为其即使有一些特殊性也显得微不足道，这就等于否定了汉语文学的特点。实际上五四时期一些激烈反传统的作家和一些具有欧洲中心主义与文化优越感的西方汉学家在明里暗里所持的就是这种观点。在本世纪初，那么多中国人、外国人指责传统小说缺少结构与布局，头绪繁杂混乱即是例证。当然从另一个方面

^① 《语言论》，119 页。商务印书馆 1985 年版。

说,在“五四”那种文学大换血过去了几十年之后,在一种比较冷静的氛围中重新分析比较中西文学的差别,我们有足够的理由相信汉语文学肯定有自己的特点,中国人在数千年的历史中确实以汉语为基础发展了一种很有特色的文学,而且中国作家以后也必将以汉语文学已有的传统为酵母,同时通过借鉴与吸收,创造具有中国气派与中国特色的新文学。

从整体上谈论汉语文学的特点不是本文的目的,在这儿笔者只想在有限的意义上指出它这样两个基本特点。

一、汉语文学天然具有一种能指优势

从语言学的角度说,汉语是一种单音节分析语,在语言表达中,词的地位非常重要。汉语没有印欧语那样复杂的形态变化,不像后者那样在数、格、时态、语态和词性方面都有严格的规定,汉语句子的组合靠的主要是语序和语义,因此汉语的词就像一个个活泼的小球,常常可以凭借语义的关联随意滚动碰撞,在组合上具有很大的自由度。索绪尔在其《普通语言学教程》中将句子的生成看成是纵向聚合与横向组合这样一种双重活动的结果,纵向聚合其实就是句子组合中词语的联想关系,也就是在选择轴上对相关词语的选择。从这个角度来说,汉语比印欧语显然具有更大的灵活性。这是因为一方面汉语词的组合更注重语义的关联,词与词之间没有绝对的排斥性,这种组合关系常常能够容忍许多从逻辑上看是非常奇怪的组合。例如“吃米饭”是动宾关系,其中一个动作,一个是对象,这是合乎逻辑的,而同样是动宾关系,在“吃食堂”中,“食堂”却成了处所,在“吃大碗”中,“大碗”是工具,在“吃小灶”中,“小灶”是方式,在“一锅饭吃十个人”中,十个人则是吃的施事,这种搭配在印欧语中一般是很难成立的。另一方面,印欧语的每一个词在进入句子之前都有明确的词性,即使同性词还要分为可数名词与不可数名词,及物动词与不及物动词,表语性形容词与定语性形容词等等。而汉语词性规定则十分宽松,一个词往往可以既是名

词又是动词或形容词，实际上它只有进入句子才能真正获得自己的词性，这样看来即使汉语与印欧语某一语种具有同样多的词汇，而汉语在选择轴上的变化较后者要丰富得多。

其次，印欧语以音位作为基本的语言感知单位，而汉语的基本感知单位则是音节，汉语的音节由声母和韵母构成，声调则把它们紧紧包裹住，因此汉语的音节非常整齐，切分明确，在书面语中则有一个个方块汉字与之相对应。汉语的这个特点使汉语在形式上能作十分整齐的排列，这样也就为汉语文学中的对仗、对偶等手法的运用与工整的形式安排提供了一个十分难得的基础。因此中国作家可以在创作中较容易地创造一种美的形式。

再次，现代汉语有阴阳上去四个声调，按照赵元任创制的五度标记法，阴平与阳平的调值分别是 55 与 35，属平声；上声与去声分别是 214 和 51 它们调值的跨度都超过了三阶，属仄声，而汉语的文学语言经常将平声音节与仄声音节交替使用其很自然地构成了声韵变化，说起来琅琅上口，天然具有音乐美。

中国的语言文学因为一方面具有极大的灵活性，可以作非常丰富的变化，另一方面其在声韵与字形方面具有美的组合的极大潜力，因此几千年来一代代的汉语作家醉心于语言的编排与操练，在文学的能指面上抛洒了大量的精力。几千年来，中国的大小文人无不纷纷投入诗词曲赋、散文与小说的创作，将大量心血花在文学作品能指面的营造上，他们对汉语的词句往往有超常的敏感，对语言形式有特殊的审美鉴赏力，同时又有一种“语不惊人死不休”的执拗与毅力，于是语言形式上的切磋成了古人最大的竞技保留项目。许多人豁出命来“苦吟”，于是有“两句三年得，一吟双泪流”，“夜吟晓不休，苦吟鬼神愁”，“吟成五个字，用破一生心”等等美谈。启功曾引张裕钊与吴汝纶论学手札说：“昔朱子谓退之用尽一生精力，全在声响上著功夫。匪独退之，自六经诸子，史汉以至唐宋诸大

家,无不皆然。”^①

经过众多文人许多年不懈的努力,中国文学在语言形式上被搞得十分精美,这一点常常使外国人惊羨不已。事实上,不只在诗词曲赋这些较短小的抒情文体中,即使在小说中,作家也非常注重形式美。在本世纪初,英国剑桥大学教授翟理斯曾经指出:“《聊斋志异》文字极为简练,毫不矫揉造作,结构严密,这种手法只能出于像他那样的艺术大师之手,别人是无此才能的。每一个有欣赏能力的读者一定会被这种无可比拟的文笔深深吸引住,这种文笔甚至于把最坏的东西也能描绘得优美动人,引人入胜。”^② 中国的白话小说出自民间,其创作往往同时也是作家谋生的手段,但即使在这种文体中,作家也极力装饰自己的文体,写景抒情引用诗词,叙事则尽量简练,在许多作品中,作者对形式的关注甚至超过了内容。

汉语文学一直有一个重视能指的传统,但是到了本世纪,由于民族文化的交汇与撞击,中国文学与西方文学实现了一个奇怪的换位:一直重视所指的西方文学在本世纪开始将注意力转向能指。正如结构主义批评家杰拉尔·日奈特所说:“我们曾经在相当长的时间内将文学视作一个没有代码的信息,因此现在有必要暂时将它看成一个没有信息的代码。”^③ 进入 20 世纪以后,许许多多西方作家都非常强调能指的重要,有人干脆将它当作文学的目的与内容。而中国文学在经过与西方文学的撞击以后则将兴趣转向了所指,在半个多世纪的文学历程中,大多数中国作家都是把文学视为没有代码的信息,将内容作为自己唯一的追求,这种情况直到新时期才开始真正有所转变。

二、汉语文学的特点还与汉字有非常密切的关系

① 启功:《有关文言文中的一些现象、困难和设想》,《北京师范大学学报》1985 年第 2 期。

② 张稔穰:《中国古代小说艺术教程》,3 页。山东教育出版社 1991 年 4 月版。

③ 转引自《叙事学研究》,19 页。中国社会科学出版社 1989 年 5 月版。

汉字是一种以象形为基础的表意性文字，具有很强的具象性，因此用书面语形式写成的汉语文学作品通常也更具有生动性与形象性。索绪尔就曾经指出：“对汉人来说，表意字和说的词都是观念的符号；在他们看来，文字就是第二语言。”^① 帕默尔也说过汉字“只不过是一种程序化了的，简化了的图画系统。就是说，视觉符号直接表示概念，而不是通过口头的词再去表示概念。”^② 同样一个阅读活动，印欧语在字形与意义之间要经过一个声音的转换，而汉字由形到义与由声到义是双通道的，由字形到字义是直接的，无需经过一个读音转换，而且汉字的几种造字法的基础是象形，现在的文字虽然已经经过较高程度的抽象，但是其最初的形状仍然残留在字形中，因此很容易唤起一种形象感。日本学者儿岛献者在他的《中国文学史纲》中指出：“中国文字以象形为基础，而指事会意形声皆有一部分之象形。象形与图画，只有精粗之异耳。试观郭璞《江赋》，通篇文字中以水为偏旁者占十之五六。水，象形字也；则满目滔滔，长江万里，流三江注五湖之象洋溢于纸上。再观司马相如之《上林赋》，篇中叙山者崇峨崔嵬崱岩嵒崎等字，皆冠以山。叙鱼鸟者亦如之，皆冠以鱼鸟之偏旁。山与鱼鸟皆象形也；故一篇文字全体生动，善写高山绝峰，峻极于天之雄势，易使人想见鸟飞天鱼跃渊之活境。皆于文字之构造含有图画性质之所致。”^③

除此之外，阅读汉字还可以“形入心通”，形与义的关系是直接的，因此汉字也最容易包含一种文化积淀。对汉字来说，其除了被字典规定的所指之外，还有非常丰厚的文化内涵。一些在中国语言的长河中沉浮了数千年的字符总是具有无穷的韵味，其本身往往就是一首无言的诗。因此在真正的语言大师手中汉字就像一个个跳动的精灵，每一个都散发着不可思议的灵光，它们漂动流转，勾

① 引自赵虹：《蛮野文化的追捕手》，1页。学林出版社1991年11月版。

② 帕默尔《语言学概论》，99页。商务印书馆1988年版。

③ 转引自申小龙：《论中国文学之语言底蕴》，《文艺争鸣》1993年第2期。

联成精美的篇章，能把读者撩拨得心旷神怡。

二

用学究式的刻板来探讨汉语文学的理论自觉，你将发现自己面临着一个误区，因为汉语就是中国人使用的语言，一个中国作家只要重视语言其实就是重视汉语，但是这能不能说他就是实现了汉语文学的自觉呢？事实上并不能这样认为。因为一个作家倡导语言的精练、简洁与形象，那只是所有文学语言的一般要求，并不为汉语所独有，而所谓汉语文学的自觉，必须是作家认识到汉语与其他语种的差异，了解母语的特点，把一切都放在语种的差异上设问，充分认识母语在创作中的优点与局限，自觉在母语意识的指导下创作，这样才能算实现了汉语文学的自觉。如果用这个标准来衡量，我们不得不认为汉语文学的真正自觉实际上只是在 80 年代末才真正在文坛上出现。虽然有些作家也许在很早以前就实践了这个题目，探索了汉语文学的一些可能，但是因为没有理论上清醒的认识，所以依然不能算作真正的自觉。

在这儿需要指出的是，作为新文学起点的五四时期显然没有出现汉语文学的觉醒。这是因为本世纪初是中国历史的一个特殊阶段，在那个时代，当封闭已久的窗户骤然打开以后，出现在人们面前的是两种落差很大的社会图景，一方面是较先进的西方文化，一方面则是处在封建社会末期的中国的烂摊子。先驱者们回首过去，历史在他们眼里也许除了一堆腐烂发臭的垃圾也就别无所有了。在那种亢奋与狂热的气氛中，他们无暇在科学、政治与艺术之间作出划分，对什么都急于摒弃而无暇披沙拣金。在文学上，一方面白话与文言的换位导致了与传统的一次断裂，一些使惯了文言的作家乍用白话面临着一种符号系统的改变，适应尚且不及，当然谈不上发展；另一方面，面对生机勃勃的西方文学，大多数作家的

主张是全盘西化,当时几乎所有重要的作家都是留学生,他们对西方文学的接受不是浅尝辄止的浏览,而是彻头彻尾的浸润,他们的创作的虽是汉语,但思想方法与叙述方法基本上都是西方式的,因此有人认为中国现代小说“实际上是属于欧洲的文学系统”,“成了世界文学的一条枝干”。^①另外也许更重要的是许多人将中国社会文化落后的原因一概归罪于汉语与汉字,认为中国的语文阻碍了社会的发展,甚至提出“汉字不废,中国必灭”。因此,企望那个时代的人们实现汉语文学的理论自觉几乎是不可能的。

当然因为中国作家使用的是汉语,而母语是咒符又是紧身衣,因此只要汉语一天尚在,作家就迟早还会回到汉语上来。因此在经历过三四十年代的战争与变乱以及建国后相对平静的发展以后,也就是在经历过一个也许是不无益处的冷静与间隔以后,汉语文学终于在新时期萌发了理论的自觉。

从整体上考察新时期汉语文学的自觉,我们发现 80 年代中期是一个非常重要的时段,因为 70 年代末与 80 年代初在时间上离文革太近,人们刚刚摆脱了一场噩梦,当时既有对过去的惊悸又有新获自由的狂喜,各种新鲜事物扑面而来,现实过多地吸引了作家的注意,因此在这种语境中时代与读者都不允许作家坐下来琢磨语言形式,换言之,那种亢奋与喧哗的背景不是一个适宜于讨论语言的环境,因此作家的语言态度,就像有人指出的,常常是在“最后”谈谈语言。

到了 80 年代中期,一批西方的哲学文艺批评理论和一些具有典范性的作品被相继介绍进来,于是在语言观念上这些域外的东西在中国作家眼里开辟了一片崭新的天地。在 20 世纪西方的人文科学中,语言学毫无疑问占据着至关重要的位置,西方哲学家绝大多数都非常推崇语言在人类生存中的重要性,他们认为人是一种

^① 《郁达夫文集》,221 页,479 页。

符号动物,语言是人类存在的家园,语言就是人的本质;人类本来所有的只是一堆混乱的经验,是语言为其分类,赋予其意义;人类凭借语言建立起一个广袤无边的符号世界,而人所能体验的其实也只有语言,他们认为语言之外无所谓世界。

在文学领域中,早期的现代主义作家就非常推崇语言,玛拉美说:“诗不是用思想而是用语言写成的”,而“作家所做的无非就是研究语言”。^① 50年代兴起的法国新小说作家则更加直接地声明:“小说本无内容可言,意义寓于形式之中。”^② 甚至认为小说不是“历险的文字”,而是“文字的历险”。在50年代末西方文学进入后现代时期,一些作家、批评家对待语言的态度变得更加激进,后结构主义批评家德里达否定了词语的能指与所指之间有任何必然的确定的联系。他认为符号不能在字面上代表其所指的东西,产生所谓在场的所指;确定一个能指的所指总是意味着无穷无尽的延搁过程,因此根本就不存在词语的本源与恒定的意义,一切符号的意义都是在一个巨大的符号网络中被耽搁与暂时地确定,能指只能永远在所指的碎片上滑行,它们并没有那种靠得住的联系。于是作家更有理由切断能指与所指的联系,将创作变成一种纯粹的不及物的能指游戏。

当然对于中国作家来说,他们不可能也没必要去完全搞清这些玄妙又高深的理论,但是有一个事实也是非常明确的,即西方人文科学对语言的重视毫无疑问在某种程度上影响了中国作家。西方的理论以权威的话语形式和不容争辩的语气提示了语言的重要,使中国作家至少在下意识中产生了对语言的敬畏。80年代中期以后大凡严肃认真的中国作家也许没有哪一个敢以轻率与不屑的口气谈论语言,虽然他们不一定在理论上实现与西方同行的一致,也不一定在创作中实践那些偏激的主张,但是“尊重语言”在中

① 张秉真:《结构主义文学批评论》,57页。辽宁大学出版社1987年11月版。

② 《叙事学研究》,14页。中国社会科学出版社1989年5月版。

国作家心目中已经变得不可动摇了。

当然尊重语言并不意味着尊重汉语，中国作家一般的语言自觉，也并不意味着他们立即实现了汉语的自觉。实际上在80年代中期，西方新的语言观念传入以后，中国作家还是经历了撞击与探索才实现了在母语上的真正自觉。在我们看来，这种自觉在80年代后期的产生至少有这样几个原因。首先，80年代中期以后，现实对文学的诱惑有所下降，虚构文学将原来自己承担的社会功能部分地转让给纪实文学，作家对艺术形式的兴趣强化了，他们的注意力自然也就转向了语言。在80年代后期有了一个适宜于语言自觉的环境。其次，80年代中期中国作家受拉美文学的影响，提出了愈是民族的就愈是世界的口号，主要由一批当时还年轻的作家发起了声势浩大的寻根文学运动，虽然这场运动的宗旨主要在内容上，即要表现生活中的传统文化内涵，他们的兴趣大致也是到深山老林或被现代文明遗忘的角落去猎奇，但是他们的对传统文化的认同却是可以基本肯定的。在这一点上他们同五四作家形成了鲜明对照。事实上，也就是这一点为汉语文学的自觉提供了充分的可能。另外，在这个时段中，一些先锋作家开始模仿西方的现代派与后现代派文学，大量借鉴他们的叙事方法。可以说，中国作家在一个不太长的时间里就学习与操练了西方文学一个世纪的战术与动作。但是在模仿与借鉴中，他们既有顺应与舒畅，同时也体会了抵触与碰撞，遇到了许多让人感到格格不入的东西，于是产生了疑虑与困惑。现实逼迫他们注意到母语的局限，注意到自己与西方作家语言的差异。事实上一种叙事方法主要是基于某种语言生成的，它其实就是某种语言的功能变体。例如，西方语言使用一种焦点透视的方式观照生活，因此视角的变化对西方作家与读者来说就具有十分重要的意义，于是自文艺复兴以来西方作家十分重视视角问题，发展了一整套的方法与策略。而汉语的句子采用的是散点透视，它一开始就没有正视过这个问题，因此，中国文学压根就没有

把视角当成一个问题。而在新时期当一些作家认认真真地模仿西方作家,在作品中炫耀性地摆弄有关技巧时,也并未引起读者特别的注意。另外,印欧语系的语言非常关注时态,几乎所有的表述都要有时态的限制,因此当欧洲作家在时态上进行翻新时就能产生非常新奇的效果。但是汉语的时间观念比较淡漠,虽然借助于虚词与语境,汉语也能表示必要的时间形态,但是在这个问题上中国人从来也未像欧洲人那样认真与刻板,因此中国叙事文学中没有生成相应的技巧。而中国作家在自己的作品中引进这种技巧,也很难收到预想的效果。正如有的论者已经指出:“对于那些希望在自己的作品中如同欧美作品一样自由地运用时态变化来创造出特别叙事效果的中国作家而言,汉语常常会使他们感到沮丧。”^①

从整体上比较中西文学在形式运作上的特点,我们不难发现,到目前为止西方文学的优势在于它以语言为基础发展了一整套叙事方法,而汉语文学的优势则就在语言本身。如果中西作家同样在创作中进行叙事变换,用各种技巧布置一座形式的迷宫,那么操汉语的作家十有八九要稍逊一筹;但是若只在语言本身进行营造,汉语因为其具有特殊的灵活性与诗性特质,因此汉语作家能拿出无与伦比的美文。当然我们并不是说由不同语言生成的叙事方法就具有绝对的不相容性,因为人类的文学有差异也有共同的一面,人类的语言也是异中有同,事实证明新时期作家已经成功地学习与借鉴了西方文学不少的技巧与方法,但是另一方面,语种也确实是个鸿沟,那些想忽略语言差异,在超语种的基础上实现文学融合的想法将会被证明是一种不能实现的梦想。

正是由于这多种因素的汇合,汉语文学才真正开始了一个自觉的过程。虽然到目前为止,她的出现还是羞涩的,有点“犹抱琵琶半遮面”,但是我们已经能够清楚地证明她的存在。近几年确实有

① 李洁非:《中国的叙事智慧》,《文学评论》1993年第3期。

些作家注意到汉语同西方语言的差别,开始从母语出发去思考问题,注意发掘母语的特点,探索其发展的多种可能。叶兆言在80年代中期就提到了汉语小说这个概念,虽然他表达的只是对中国作家生存的困惑。张承志则由美文的不可翻译注意到语种对交流的限制。后来王蒙则更清楚地表达了这个思想,他在一个对话录中曾指出:“把中国文学和世界文学相比较,我赞成你刚才的说法,就是语言上的隔膜太大,但中国文学的优势也恰恰在语言上,几千年形成的汉字,汉文字历史有绝妙的东西。”^①他认为中国当代文学要得到世界的广泛承认和认可,必须充分发挥中国语言文学的优势。一向对传统文化有浓厚兴趣的汪曾祺、阿城、何立伟等作家也都通过对传统文学形式的肯定表达了对母语的敬意。

三

汉语文学的自觉既是一个理论问题当然也是一个实践问题,因为实践是理论的基础同时又是它的目的。在80年代后期一部分中国作家自觉或半自觉地探讨了汉语文学存在的一些可能,提供了汉语文学现在时的实践样态,也显示了这种文学将来时的发展趋势,是非常可贵的,其主要有以下两种形式。

一、吸取文言的神韵,丰富现代文学语言的表现能力

从丰富汉语文学的语言表达能力来说,古汉语无疑是一个伟大的宝库,过去人们过分夸大了文言与白话的不同,认为它们是两套符号体系,而且还将语言的运用与政治社会态度搅在一起,认为使用文言与复古似乎有微妙的联系,这种观照问题的方式应当说是十分荒唐的。事实上,白话与文言远没有人们想像的那么大的距离。首先它们同属汉语,只不过是汉语在不同时代、不同语境中的

^① 《王蒙王干对话录》,106页。漓江出版社1992年12月版。